

Alabanza del arte grotesco y del artista menestral en la Accademia della Val di Blenio, por Giovanni Paolo Lomazzo

Aproximación teórica, antología y traducción de sus poemas

María Elena Manrique Ara
Università Cattolica del Sacro Cuore
Milano

[Metadata, citation](#)

RESUMEN

La traducción de esta antología poética del teórico del manierismo italiano Giovanni Paolo Lomazzo quiere dar a conocer en España su faceta de poeta macarrónico que, bajo la apariencia de un rudo bracero bergamasco, compone versos en dialecto para expresar su inconformismo con el concepto tradicional del arte y la cultura de la elite milanese. En la introducción que la precede, se exponen algunas claves de lectura en torno al concepto de *grotesco* y su significado estético en la poesía lomaziana.

Palabras clave:
teoría italiana del arte, manierismo, grotesco, poesía macarrónica.

ABSTRACT

In praise of grotesque art and art workers in the Accademia della Val di Blenio, by Giovan Paolo Lomazzo.
Theoretical approach, anthology and translation of his poems

The translation into Spanish of this poetic anthology from manierism theorist Giovanni Paolo Lomazzo's literary works tries to reveal him a macarronic poet disguised as a rude labourer, who makes verses in dialect so as to express disagreement with the traditional concept of art and culture in Milan. In the introduction we suggest some clues of reading about the *grotesco* and its aesthetic significance in the poetry by Lomazzo.

Key words:
italian art theory, manierism, grotesque, macarronic poetry.

* Este artículo ha sido realizado durante una estancia de investigación en Milán, financiada por el Programa Europa XXI del Gobierno de Aragón (CONSI+D) y la CAI (nº de referencia: CH 27/04). Agradezco al doctor Alessandro Rovetta, del Departamento de Studi Medioevali, Umanistici e Rinascimentali (Università Cattolica del Sacro Cuore), que me brindase las condiciones adecuadas para desarrollar allí este trabajo.

1. Un ejemplo representativo es la *Censura* de 1569, en la que el arzobispo dictaminaba para los comediantes transgresores «tratti di corda, carcere e scomuniche». En 1581, monseñor Speziano, su consejero, estableció una medida maquiavélica para ahuyentar de Milán a las gentes del teatro: tras presentar por escrito la comedia que querían interpretar, se les daría largas en su aprobación hasta que renunciaran a trabajar allí, agobiados por las pérdidas. En CERVELLATI, Alessandro (1954), *Storia delle maschere*, Bolonia: Il resto del Carlino, p. 284-285. Como introducción al contexto histórico lombardo bajo dominio español, véase PISSAVINO, Paolo y SIGNOROTTO Gianvittorio (a cargo de) (1995), *Lombardia borromaica. Lombardia spagnola. 1554-1659*, Roma, Bulzoni; BRAMBILLA, Elena y MUTO, Giovanni (a cargo de) (1997), *La Lombardia spagnola. Nuovi indirizzi di ricerca*, Milán, Unicopli; MOZZARELLI, Cesare (coordinador) (2002), *Grandezza e Splendori della Lombardia spagnola. 1535-1701*, catálogo de la exposición (Milán, 10 de abril a 16 de junio de 2002), Milán, Skira.

2. Recientemente, se ha corregido la fecha de su muerte, anterior en ocho años a la de un zapatero homónimo. Véase GIULIANI, Marzia y SACCHI, Rossana (1998), «Per una let-

Durante la segunda mitad del siglo XVI, Milán se había colocado a la vanguardia en la defensa de la ortodoxia católica. Su arzobispo, san Carlos Borromeo, propugnaba la estricta obediencia a los dictámenes de Trento incluso más allá del ámbito eclesiástico. La supresión de ciertos festejos populares y el abrumador predominio de la pintura sagrada fueron algunos de los efectos de tal reglamentación sobre la sociedad y la vida civiles¹.

Una academia literaria en la Lombardía española del siglo XVI

En esos tiempos de religiosidad exacerbada, un grupo de artistas y poetas se constituyen, sin embargo, en academia independiente para encontrar cauces alternativos a su creatividad. Testimonio de ello son algunos de sus poemas, traducidos aquí por primera vez al castellano. Proceden de un volumen recopilatorio de la producción literaria de dicha academia, llamada «della Val di Blenio» y presidida por Giovanni Paolo Lomazzo (Milán, 1538-1592)², egregio teórico del manierismo italiano. El título de este librito es *Rabisch* (Milán, 1589), vocablo dialectal traducible por *arabeschi*, y está elegido con toda intención.

Los autores de aquellos versos se reunían bajo el patrocinio del dios Baco y observaban un ritual inspirado en misterios paganos. Su aportación cultural, sin embargo, está lejos de ser anecdótica, pues defendieron la literatura popular, incluidas sus formas dialectales, y un concepto autónomo del arte en el sentido de creación o *capriccio*. Adoptando como enseña la libertad de trazo con que fluyen los arabescos,

homenajeados en el mencionado título, trataban de superar la función meramente ilustrativa de los textos sagrados que a la pintura reservaba la literatura artística contrarreformista. Por eso, no es casual que alaben con frecuencia obras de arte decorativo profano. Su preferencia estética por lo cómico y lo grotesco, verbigracia la pintura de Arcimboldi, o la devoción por los personajes de la *commedia dell'arte*, elevados a protagonistas de sus propias composiciones poéticas, prueban la variedad de sus intereses. Como artistas, se consideraban herederos de Leonardo, cuyos dibujos de *teste grottesche* coleccionaban con fruición. Significativamente, ninguno de ellos trabajó en el *cantiere* del Duomo milanés ni recibió comisiones del arzobispo Borromeo.

Tan singular fenómeno cultural no tiene paralelo en España, aunque se hayan señalado influencias del discurso estético de Lomazzo en dos de nuestros teóricos del arte del siglo XVII, a saber, Vicente Carducho y Francisco Pacheco³. También en Jusepe Martínez, autor de los *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* (ca. 1675), como veremos en seguida. Empero los únicos textos del teórico lombardo que demuestran conocer los autores españoles son el *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* (1584) y la *Idea del Tempio della Pittura* (1590-1591), en concreto, Pacheco cita sólo el primero. Parece lógico, ya que en estos libros, concebidos con voluntad ensayística, hay un corpus de ideas sistematizado. La rareza de los poemas objeto de nuestro estudio, sin embargo, no excusa de analizarlos pormenorizadamente como un eslabón importante en la cadena evolutiva de la teoría del arte en Occidente, pues algunas de sus innovadoras ideas sobre el arte y el artista tuvieron desarrollo posterior. Por ejemplo, la visión del artista como ser inspirado por los dioses y competidor

de la misma naturaleza, que vertebral la mayoría de los poemas de *Rabisch*, resuena en alguno de nuestros barrocos españoles, singularmente en el zaragozano Jusepe Martínez, con cuya teoría del genio divino de algunos pintores conecta perfectamente⁴.

A continuación, haremos una incursión en el fondo teórico-artístico de los poemas antologados, al hilo del cual estableceremos algunos puntos de contraste con la teoría de la pintura del Siglo de Oro y su paisaje histórico y social.

Uso y significado estético del *grotesco* en *Rabisch*

El concepto de *grotesco* es fundamental en la estética de Lomazzo y está estrechamente relacionado con un tipo de ornato conocido en castellano como grotesco⁵. Por eso, en *Rabisch* no podía faltar una alabanza a un artista especializado en tal género decorativo (cfr. el poema II 21 de la antología). Son sus *Rime* (Milán, 1587), sin embargo, las que nos brindan una clave interpretativa de primer orden para aquilatar dicho concepto. En el subtítulo, Lomazzo advertía que había escrito «ad imitatione de i Grotteschi usati da' pittori», matizando no obstante que «intitolate Grotteschi, non solo dilettevoli per la varietà de le inventioni, mà utili ancora per la moralità che vi si contiene»⁶.

André Chastel, en un jugoso estudio dedicado a la evolución de la idea de grotesco entre escritores y tratadistas de arte, ya llamó la atención sobre la peculiar consideración que merecía al teórico milanés. En su *Trattato* lo comparaba con los jeroglíficos egipcios, con los emblemas y las divisas, es decir, para él estas imágenes decorativas vehiculaban un saber oculto accesible sólo a los iniciados. La postura contraria la encarnaban aquéllos que, como Armenini, intentaron hallar una explicación lógica para

semejantes caprichos artísticos. El teórico faentino los creía fruto de la imaginación de los artistas antiguos, que habían creado tan extrañas formas inspirados en los cambiantes reflejos de luces y sombras proyectados en las bóvedas encaladas.

Sea como fuere, el arte de la pintura con sus reglas y preceptos no tenía nada que ver con semejantes productos, y, de hecho, Lomazzo insiste en que eran más cuestión de invención que de arte⁷. Significativamente, llama *furor* o *furia naturale* a esta cualidad que todo pintor de grotescos debe ostentar en grado superlativo, en clara alusión al *furor d'Apolline* que posee a los poetas. Es más, él defendía que los pintores compartían con éstos el don de la inspiración divina. Otro punto de contacto entre ambos, en su opinión, era el objeto de la imitación, a saber, la naturaleza humana en acción, como había dicho Aristóteles. De ahí que, en la línea de Leonardo⁸, colocara los movimientos del cuerpo que expresan los afectos del alma en el norte de toda ciencia pictórica⁹. Así concluía en su *Idea del Tempio della pittura*:

Né men giovevole é al nostro pittore la poesia di quello che sia l'istoria, anzi é tanto congiunta, che si può dir quasi una medesima cosa con la pittura, per infinite convenienze che hanno insieme e massime per la licenza del fingere et inventare¹⁰.

Aproximando la pintura a la poesía, campo privilegiado para la expresión de las pasiones, se liberaba a aquélla de su función ilustrativa de un texto sagrado. He aquí el lema combativo de los académicos de Blenio. Si en la mayoría de los escritos españoles del Siglo de Oro sobre teoría del arte se ventilaba el reconocimiento de la superior categoría profesional de pintores y escultores frente a artesanos¹¹, en la Lombardía de la Contrarreforma se alza la voz para reclamar mayor libertad y autonomía artísticas.

En realidad, los teóricos españoles de la primera mitad del siglo XVII se sitúan en las anti-

la precisa voluntad de rifiutare radicalmente il sistema ideologico formale del petrarchismo.

En «I grilli poetici di un pittore: Le Rime di G. P. Lomazzo», *Il Contesto*, n. 3, 1977, p. 177.

7. CHASTEL, André (1996), *La grotesque*, París, Gallimard (*El grotesco. Ensayo sobre el ornamento sin nombre*, Madrid, Akal, 2000, p. 48-49).

8. Éste aconsejaba al pintor que se fijase en las sutiles cualidades de los movimientos expresivos de los mudos. Cfr. LEE, Rensselaer Wright (1967), *Ut Pictura Poesis, The Humanistic Theory of Painting*, Nueva York: W. W. Norton & Co. (*Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1982, p. 47).

9. *Ibidem*, p. 37 y 45.

10. En LOMAZZO, Giovanni Paolo (1973), *Scritti sulle arti*, estudio y edición crítica de Roberto Paolo Ciardi, vol. 1, Florencia, Marchi & Bertolli, p. 276. Refrenda esta opinión el contexto de la época, en que, como observó William J. Bouwsma:

[...] el relativismo y el escepticismo habían minado el tradicional concepto del arte como imitación de la naturaleza, y como consecuencia el arte ya no aspiraba simplemente a satisfacer las expectativas comunes, sino que buscaba efectos singulares. Llevado al límite, aspiraba a crear lo que nunca había existido antes, lo cual podía ser interpretado como blasfemia en una cultura en la que se asumía que Dios era el único creador.

Cfr. *The Waning of the Renaissance, 1550-1640*, New Haven, Yale University Press, 2000 (*El otoño del Renacimiento. 1550-1640*, Barcelona, Crítica, 2001, p. 177).

11. Esta polémica tuvo fuertes implicaciones económicas; baste pensar en el pleito famoso de la alcabala (1625-1633). Véanse, entre otros, GÁLLEGO, Julián (1995² [1976]), *El pintor de artesano a artista*, Granada, Diputación Provincial; CALVO, Francisco (1991² [1981]), *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, y HELLWIG, Karin (1996), *Die spanische Kunstliteratur im 17. Jahrhundert*, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag (*La literatura artística española del siglo XVII*, Madrid, Visor, 1999). En contraste con esta situación, la Accademia della Val di Blenio acogía sin distinción a pintores, escultores, medallistas, armeros, ingenieros, arquitectos y bordadores, pasando por alto la distinción firmemente establecida por Vasari entre arte y artesanía. Véase BERTELLI, Carlo, «Introduzione», en *Rabisch. Il grotesco...*, op. cit. (nota 2), p. 17.

tura dei documenti su Giovan Paolo Lomazzo, «istorito pittor fatto poeta», en KAHN-ROSSI, Manuela y PORZIO, Francesco, *Rabisch. Il grotesco nel Arte del Cinquecento*, catálogo de la exposición (Lugano, 28 de marzo a 21 de junio de 1998), Milán / Lugano, Skira / Museo Cantonal de Arte, p. 326.

3. Recientemente, se ha quitado peso a dicha influencia, sobre todo en lo que respecta a Pacheco. Véase PACHECO, Francisco (1990), *Arte de la pintura*, estudio y edición crítica de Bonaventura Bassegoda, Madrid, Cátedra, p. 49, y para

el uso de las fuentes italianas por el teórico andaluz, p. 32-36.

4. Jusepe Martínez demuestra conocer el pensamiento teórico de Lomazzo, pues coincidía con él en aconsejar al aprendiz que siguiera su genio natural, eligiendo un maestro acorde con el mismo para salvaguardar la frescura intuitiva propia del don innato. Para ampliar información sobre el manejo de bibliografía italiana por el pintor zaragozano, véase MARTÍNEZ, Jusepe (2006), *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, estudio y edición crítica de María

Elena Manrique Ara, Madrid, Cátedra.

5. El término *grotesco* se usa en italiano como adjetivo, en sentido amplio. Cuando se trata del grotesco, es más correcto hablar de *decorazione a grottesca*.

6. Cfr. la portada de LOMAZZO, Giovanni Paolo (1587), *Rime*, Milán, Paolo Gottardo Pontio. Edoardo Taddeo ha explorado las correspondencias formales entre esta obra y los grotescos figurativos:

Se torniamo per un istante ai grotteschi figurativi e ai caratteri che in essi abbiamo in-

dividuato (irrealtà, ibridismo, non strutturazione della parti, assenza di spazio prospettico, allusività enigmatica), possiamo affermare che il Lomazzo ebbe l'intelligenza di trasportarne in poesia non l'iconologia letterale, ma i principi formali, traducendoli (non si pretendono corrispondenze rigide) nell'inventività fantastica, nella eterogeneità sémica, lessicale, tematica, nell'incongruenza compositiva, nel disordine cronologico, nell'ambigua dialettica fra oscurità significante e nonsenso puro [...] All'origine, e per tutto il corso di questa operazione sta

12. Véase *Imitatio. Polémicas sobre la imitación en el Siglo de Oro*, Madrid, Orígenes, 1985, p. 24-28.

13. Cfr. op. cit. (nota 10), p. XLVII, nota 130.

14. Como recuerda Manuela Kahn-Rossi:

[...] sebbene sia solo attorno al 1580 che si comincia a individuare un'arte della controriforma su vasta scala [...] l'ultima convocazione del Concilio di Trento, avvenuta nel 1563 [...] sottende un chiaro controllo sull'inventiva degli artisti in el quale prende valore, rispetto ai concetti di inventio e elocutio, quello di dispositio.

Adecuándose a esta filosofía, el tratadista Giovanni Andrea Gilio (1564) otorgará mayor consideración al pintor de historia en detrimento del pintor poeta, «in netta antitesi con quanto teorizzato da Lomazzo nei suoi scritti». En *Rabisch. Il grottesco...*, op. cit. (nota 2), p. 14.

15. Cito a partir de la traducción que ofrece André CHASTEL, op. cit. (nota 7), p. 60 y 64.

16. Véase la introducción de Roberto Paolo CIARDI en op. cit. (nota 10), p. XXXVI.

17. *Ibidem*, p. xxxvii y xli.

18. «La mimesis lomaziana prescinde sia dalla riproduzione speculare della natura, sia, in parte, dall'osservanza immediata dell'esempio antico». *Ibidem*, p. XLVI, nota 129.

19. Cfr. su comentario al *Convito di Platone*, traducido en parte por PANOFKY, Erwin (1924), *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlín, Bruno Hessling Verlag (*Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, Madrid, Cátedra, 1989⁷ [1977] apéndice I).

20. Véase CIARDI, R. P., op. cit. (nota 10), p. XXXVIII.

21. Citado por CIARDI, R. P., *ibidem*, p. XLVI, nota 130.

22. *Ibidem*, p. XLVII, nota 131.

23. *Ibidem*, p. L.

podas de las reivindicaciones de Lomazzo y el círculo bleniés, pues, a juicio de David H. Darst, se propusieron «buscar una manera de denunciar cierto tipo de pintura [la colorista de venecianos y neovenecianos] allá por los años 30, que por su contenido y lujo no era apropiada al gusto de la clientela que ellos tenían», es decir, la Iglesia, a cuyas exigencias trataron de plegarse. En función de tal hecho, se entiende, según este investigador, «la razón principal que los teóricos del XVII dan por preferir el dibujo al color, y por aferrarse a lo que se han considerado valores anticuados»¹². Ciertamente que utilizaron argumentos de los tratados italianos manieristas del siglo XVI, aunque conviene matizar que tanto Carducho como Pacheco tomaron de Lomazzo la letra pero no el espíritu, reproduciendo en general sus opiniones más ortodoxas en materia de pintura, que, para Ciardi, tienen a menudo tono de concesión¹³. En cuanto a Jusepe Martínez, más bien se lamenta de la falta de educación estética de los clientes eclesiásticos y de las consiguientes restricciones que sufrían los artistas, demostrando por tanto mayor sintonía con el teórico milanés y abad de Blenio.

La jerarquía católica que se congregó en Trento no veía con buenos ojos los caprichos artísticos y, en efecto, consideraba altamente sospechoso todo cuanto no se hiciera a su dictado¹⁴. Por eso, el cardenal Paleotti arremetió contra los grutescos en su *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (Bolonía, 1582). Además de su perfume pagano, pues «proceden de adornos concebidos para decorar los antros de las divinidades infernales», le resultaban sumamente perturbadores por ser imágenes «mentirosas, ineptas, vanas, incompletas, inverosímiles, carentes de medida, oscuras y extravagantes»¹⁵. Por el contrario, a Lomazzo le parecían las únicas capaces de aprehender toda la misteriosa y multiforme variedad de la naturaleza.

Ésta, como ya señaló Ciardi a propósito de los textos lomazianos, no se reduce a la apariencia sensorial de las cosas o de los seres. Bajo esa superficie, se esconde una realidad intrincada y compleja, cuyas ocultas leyes debe aprehender el artista para ejecutar con éxito su representación¹⁶. La llave de ese conocimiento estaba, para el teórico milanés, en la tradición hermética, en la cábala, la alquimia y demás ciencias esotéricas¹⁷. Y aquí es necesario profundizar un poco más en la actitud de Lomazzo hacia la mimesis artística. Como concluye Ciardi, hay que hablar más bien de la *antimimeticità sostanziale*¹⁸ de su discurso estético. No sólo porque defiende superar el mundo visible corrigiendo sus defectos, sino porque, según la teoría manierista, estimaba necesario crear otra naturaleza, que en la obra de arte manifestaría su mayor conformidad con los principios de la belleza universal tal como la entendía

Ficino¹⁹. De acuerdo con esto, más que una imitación, el pintor opera una suerte de metamorfosis sobre el objeto que representa²⁰.

El arte deviene así alegoría y no es posible subrayar la gran relevancia que Lomazzo otorga a los jeroglíficos, las empresas o los emblemas como «caracteres del libro de la naturaleza», en expresión de Garin²¹, sin mencionar también el grutesco, teniendo en cuenta que los había equiparado. En su entramado de signos, repleto de bizarrías formales, acontecen uniones imposibles, hibridaciones monstruosas. Esto condujo a Chastel a hipotizar que sería necesario recurrir a Ovidio para desentrañar algo de la sabiduría que esconde ese «follaje habitado». Ningún otro género de representación artística, por sus infinitas *trasmutazioni*, podría resultar mejor metáfora del quehacer artístico, y ello porque si en algo imita a la naturaleza no es en el producto, sino en la manera de producirlo²². De ese modo, el grutesco adquiere un valor añadido, porque comporta una reflexión metapictórica.

A este respecto, es apropiado recordar la diferencia sustancial que existe entre el talante de un artista *quattrocentesco* y un artista lomaziano: aquél compartía con el científico el interés por los fenómenos naturales o los problemas de la visión, y estudiaba perspectiva, óptica, matemática y anatomía, mientras que éste podría ser calificado sin duda de pintor mago, «che tenta di esprimere il mondo delle parvenze e divine ed angeliche e demoniache»²³. Tal es el reino del grutesco, cuyas condiciones de representación eran opuestas a las de la perspectiva renacentista, a saber, la negación del espacio y la fusión de los elementos en un despliegue vertical que acentúa la ingravidez de las formas²⁴. El carácter inquietante de los personajes efigiados contribuyó además a rodear de un aura de misterio los primeros grutescos, así como a sus practicantes, entre ellos Morto da Feltro, biografiado por Vasari, quien, al decir de Chastel, fue uno de los primeros en reparar en el «componente macabro, siniestro, ligeramente necromántico» del ornamento sin nombre²⁵.

Estas *drôleries* plasmaban con acierto el carácter fragmentado y variado de la naturaleza, como dijimos, mostrando en cifra sus ocultas razones —en el subtítulo de las *Rime* se advertía de la utilidad moral de los *grotteschi*—. Así se entiende que Lomazzo no despache sumariamente otro tipo de caprichos pictóricos, verbigracia, las anamorfosis, las caricaturas de Leonardo o las pinturas fantásticas de Arcimboldi²⁶, pues la belleza universal resplandece en todos los rincones de la Creación.

Tales caprichos remiten a una esfera estética bien precisa, la del realismo grotesco, en la que cabría encuadrar asimismo la producción literaria de la academia bleniesa. La investigación sobre

el mundo fenoménico y los *affetti*, de matriz leonardesca y retomada por Lomazzo, apuntaba claramente a la superación de la estética manierista en favor del naturalismo *seicentesco*²⁷, pero esto no se producirá hasta que entre en escena Caravaggio, cuyas escenas religiosas abolirán por completo la distancia entre el ideal y la cotidianidad. Mientras tanto, cualquier tentativa de ampliar el campo de la representación pictórica quedó confinada a los límites de un género subalterno, el de lo cómico-popular, que permitía presentar estos nuevos temas despojándolos de su eventual dignidad gracias a la deformación grotesca²⁸.

Además, la doctrina *ut pictura poesis* facilitó de algún modo la circulación de contenidos clandestinos y su tratamiento por los artistas, verbigracia Bronzino o Giambattista Maganza antes aún que Lomazzo. Por lo que la poesía macarrónica, de la que deriva *Rabisch*, resultó el marco apropiado para entretener las más diversas manifestaciones del realismo grotesco, sobre todo pictóricas y teatrales²⁹.

De entre los muchos y evidentes reclamos a la *commedia dell'arte* que hallamos en *Rabisch*, explicables si atendemos al gusto por lo popular que caracteriza el círculo intelectual lomaziano³⁰, nos interesa uno particularmente significativo para la historia y la teoría del arte. Se trata de la inversión desmitificadora del artista, que toma literalmente (véanse los estatutos de la academia) las vestiduras del *facchino* o menestral.

Este tipo humano había adoptado, por aquel entonces, los rasgos fijos de un personaje en su deformidad grotesca, el *zanni* o siervo, característico de tal género teatral³¹. Su origen lejano está en la farsa popular medieval, que se convertirá en género escrito en los primeros decenios del siglo XVI y en Venecia (*commedia alla villanesca*). Autores como Ruzzante caricaturizaron al rudo *facchino* bergamasco que, desde los valles alpinos, emigraba a la ciudad en busca de trabajo³². Tal personaje de comedia debió de inspirar, como decíamos, a los académicos de Blenio para construirse una identidad artística alternativa, libre de engolamientos y absolutamente refractaria a la pedantería que caracterizaba la cultura de la elite milanesa coetánea³³, con el único objeto de mantener su independencia intelectual y creativa.

Nada habría horrorizado más a los caballeros pintores hispánicos que alguien les hubiera comparado con campesinos o menestrales. No en vano, existe un abismo temporal entre la otoñal Lombardía del Renacimiento, por muy española que fuese, y nuestra sociedad del Siglo de Oro con sus conflictos de honra. En cuanto a Jusepe Martínez, nos resulta un español de los pies a la cabeza, defendiendo como defiende la superioridad del pintor sobre el dorador, por ejemplo. He aquí otra evidencia para valorar en sus justos términos la influencia de la teoría italiana del arte en España, por cuanto pesa en una realidad bien distinta.

24. Señalaba con razón André Chastel que, «bajo la apariencia de antigüedad, se conformó un lenguaje cuyos principios eran exactamente los contrarios a los del lenguaje del clasicismo». Op. cit. (nota 7), p. 25.

25. *Ibidem*, p. 30.

26. Como posibles fuentes de inspiración de Arcimboldi, se ha pensado en las ilustraciones cómico-grotescas de la obra de Rabelais traducida al alemán. Véase KRIEGESKORTE, Werner (1987), *Giuseppe Arcimboldo*, Berlín, Taco Verlagsgesellschaft und Agentur MBH, p. 72-76 y p. 36, y también, MAIORINO, Giancarlo (1991), *The Portrait of Eccentricity. Arcimboldo and the Mannerist Grotesque*, University Park, Londres, Pennsylvania State University Press. No es casual que Chastel mencione, en relación con el grotesco, los grabados titulados *Songes drolatiques de Pantagruel*, hecho que subraya una vez más la estrecha vecindad entre estas manifestaciones artísticas tan ensalzadas por la teoría lomaziana. Cfr. op. cit. (nota 7), p. 58.

27. La aportación personal de

Lomazzo a este debate ha sido delimitada por Francesco Porzio:

Persino nei *Rabisch*, la poetica della Natura e degli 'affetti' viene immessa in un sistema concettuale dogmatico e artificioso, che corrisponde ai rituali accademici del tempo; e al medesimo compromesso, com'è noto, egli costringe gli elementi più vivi del proprio pensiero sull'arte. Tuttavia è importante sottolineare un aspetto del pensiero controrinascimentale che Lomazzo è quasi sul punto di accogliere, senza tuttavia riuscirvi, perché è alla base del drammatico scontro di stili e di generi che investe la sua opera. È l'idea, ben presente anche in Leonardo, che la verità effettuale dei fenomeni naturali e affettivi possiede una sua propria dignità.

Cfr. «Lomazzo e il realismo grotesco: un capitolo del primitivismo nel Cinquecento», en *Rabisch. Il grottesco...*, op. cit. (nota 2), p. 26.

28. Más no era posible en la época que nos ocupa:

[...] nel Cinquecento l'ampliamento realistico dei temi religiosi, sia nei più audaci esempi

fiamminghi, sia nel tentativo più moderato condotto dai pittori veneziani, è un fenomeno ampio e progressivo; esso coincide con l'individuazione di momenti particolari della storia sacra, nei quali la barriera fra il genere elevato y quello umile risulta più sottile [...] Gli esempi più frequenti, ripresi anche in Italia dal Veronese e dai Bassano e collegati al tema popolare per eccellenza del cibo e del banchetto, sono i diversi pasti o conviti che cadono nei Testamenti [...] Altrove vengono scelti temi che consentono rappresentazioni di piazza o l'azione di personaggi vili, como gli *Ecce Homo*.

Véase PORZIO, Francesco, op. cit. (nota anterior), p. 32. Sobre el posterior triunfo del naturalismo en Lombardía, véase GREGORI, Mina y BAYER, Andrea (a cargo de) (2004), *Pittori della realtà: Le Ragioni di una Rivoluzione da Foppa e Leonardo a Caravaggio e Cerruti*, catálogo de la exposición (Cremona, 14 de febrero a 2 de mayo de 2004), Cremona, Mondadori Electa.

29. Más sobre este particular en la introducción de Dante Isella

a LOMAZZO, Giovanni Paolo (comp.) (1993), *Rabisch*, Turín Einaudi.

30. Franco Paliaga ha explorado los contactos de alguno de los miembros de la Accademia di Blenio con el teatro popular en «Giovanni Ambrogio Brambilla, "le teste di carattere" di Leonardo e la commedia dell'arte», *Raccolta Vinciana*, n. xxvi, 1995, p. 219-254. Véase también la tesis de licenciatura inédita de PORZIO, Francesco (1978-1979), *Giovanni Paolo Lomazzo e l'Accademia della Valle di Blenio*, Università degli Studi di Milano.

31. Existen infinitud de variantes de este personaje, con su nombre propio como distintivo. En palabras de Maria Magini: «l'albero genealogico degli Zanni è tuttavia il più frondoso nel mondo delle maschere». Se alcanza, sin embargo, a distinguir dos personalidades en esta cómica figura servil:

Il popolo della città trovava nel tipo dello Zanni balordo un continuatore di quel rozzo e sciocco villano che aveva formato per tanto tempo la sua delizia nelle farse popolari e più tardi nella commedia

rusticale [alla villanesca]. Perduto a poco a poco la coscienza dell'intento satirico che aveva originato questa maschera, sorse accanto al tipo dello sciocco quello del furbo, nel quale il popolo vedeva rappresentato il debole che vince coll'astuzia il forte; e il prepotente era raffigurato per lo più nel capitano spagnolo.

En «Il tipo dello zanni nella commedia dell'arte in Italia nei secoli XVI e XVII», *Bergomun (Bolletino della Civica Biblioteca)*, n. 3-4, 1926, p. 20. Más detalles en MOLINARI, Cesare (1985), *La commedia dell'arte*, Milán, A. Mondadori; MAROTTI, Ferruccio y ROMEO, Giovanna (1991), *La commedia dell'arte e la società barroca*, Roma, Bulzoni.

32. *Ibidem*, p. 2-8.

33. La poesía erudita, por ejemplo, estaba plagada de estilemas petrarquistas. A propósito de esto, Dante Isella señala una parodia del retrato de una belleza femenina por Petrarca «qual nimpha in fonti», en el poema II 55 de *Rabisch*, versos 15-39. Véase op. cit. (nota 29), p. 254.

APÉNDICE: ANTOLOGÍA POÉTICA

Contiene los poemas de *Rabisch* estrictamente relacionados con el arte y los artistas, además de la *Institución de la Academia* (*Origen y fundamentos del Valle de Blenio* y los *Estatutos del Valle de Blenio*), donde se exponen sus fines y la filosofía de sus miembros. Hemos utilizado la edición crítica de Dante Isella, traduciendo a partir de la versión italiana de dichos poemas. Las páginas entre corchetes remiten a la ubicación de los poemas en dicha edición. En cuanto al aparato crítico, hemos optado por complementar las necesarias anotaciones de traducción con otras de carácter teórico que abundan en los cruces entre arte y literatura practicados por la academia bleniesa.

I 1 [p. 3-6]

Al ilustrísimo señor, el conde Pirro Visconte Borromeo.

Tan grandes fueron los triunfos, los arcos y colosos erigidos en honor de los antiguos romanos, que mostraron en máximo grado sus virtudes; de manera que los que han venido detrás han parecido unos ineptos, y desde entonces no ha habido nadie, o por lo menos muy pocos, que hayan valido algo. Pero ahora nuestro Valle [de Blenio] ha generado uno que supera en virtud a todos éstos, docto y gallardo en las letras y en dar de puñetazos, nacido de aquellos Visconti que vivieron tan honorablemente en Milán; sólo que en nuestra patria es más estimado y superior a todos ellos. Es éste un señor al que, en nuestra Academia, se le llama «el Conde». Oh Conde, apelo a ti ahora para decirte cuatro palabras reposadamente.

Viendo yo, compadre Pirro, que nuestro Blenio [amenazaba con] reducirse a la nada, sea la academia sea sus sabios dignos de fama eterna y gloria, no he querido aguantar semejante injusticia; antes bien he descrito sus virtudes en la lengua de Blenio, más dulce que la mierda de las abejas; no sólo dulce en la boca ni en la lengua, sino tan dulce y poderosa dentro del cuerpo que el corazón, de la dulzura, parece que se me derrite.

Para que mis escritos, pues, logren resistir la opinión de los ignorantes he encontrado un hombre de autoridad, valiente y fuerte, que habrá de defenderlos de los palos que a este librucho darán esos bocazas. Oh Conde, te cargo este peso a las espaldas. ¡Que pueda reventarle la panza antes de la comida a la canalla que pasea su sucia lengua por todos lados, salvo por mi culo! Pero dejémosle caminar un poco hacia la horca y volvamos a discurrir de qué cosa trata el libro que sostienes. No es una orca³⁴; ¡oh! no te quiere destrozar los hombros, no, no tengas miedo: es papel todo lleno de ruda extravagancia. Por eso te lo he dedicado, [porque] eres de los nuestros y porque tienes plenamente colmados de bondad la mollera, barriga, piernas y pies.

Estoy convencido de que fuiste tú, Baco, quien me inspiró un nombre de tal excelencia que ninguno mejor que él llevó jamás tal carga. Cuanto más lo pienso, más conformidad encuentro, oh Visconti, entre ti y este libro mío, si bien tú albergas mayor

sabiduría. Libro, eres libre en todo aquello que se puede decir en nuestra lengua; y también tú eres docto en todo lo que aquí se contiene. Acepta pues el regalo de este ciego inculto que es criada, servidor y familiar, y léelo para tu divertimento cincuenta veces. Por último, te quiero dar este buen consejo, que mejor no te lo podría dar Salomón: sé franco y leal, cuanto más mejor. Esto recomienda nuestro gran Baco.

I 3 [p. 9-10]

En honor de Zavargna [Lomazzo] y del Valle.

Del compadre Borgnin [Ambrogio Brambilla], gran canceller del Valle de Blenio.

Si es cierto lo que dijo el viejo Pitágoras, que, cuando se muere, los espíritus transmigran rápidamente, paso a paso y hasta más de mil veces, en moscas, elefantes, cerdos y serpientes, yo estoy seguro y convencido de que, apenas naciste, el espiritejo de Apeles, sin perjuicio de los de Apolo y Minerva, entraron por azar en tu cabeza bien densos y apretados. Tú sabes, compadre *Zavargna*, entre nosotros podemos juzgar sin dobleces: no hay ninguno que valga más que tú. Además también quiero decirte esto: que en hacer grotescos, todos los poetas de cualquier valle que se mire son, en comparación, unos simplones. Y ahora cantas a nuestro gran Baco y a los menestrales del valle de Blenio tan bien que se maravilla el mundo entero.

I 4 [p. 11-12]

Del compadre Ciabocch [Girolamo Maderno], consejero del Valle de Blenio.

¿Quién ha visto u oído nunca un ingenio cual el de *Zavargna*, nuestro Abad, que cuando veía estuvo siempre a la cabeza de los buenos pintores, y cuando perdió la luz de los ojos se puso a escribir de buen temple sobre su profesión, de tal modo que ha iluminado a todos aquellos que aman el dibujo? Es para dejar estupefacto a todo ser viviente pensar cómo ha hecho un ciego para sacar un librazo tan precioso. ¿No fue entonces un espejo para los ignorantes el que hubiera encontrado y apresado aquella belleza que estaba escondida? ¿Y no ha hecho más que Dante al haber dado con una bonita invención como la de los *Grotteschi*, que ha dado a la estampa (bastó con esto), y este libro que ha compuesto lleno de usanzas de los menestrales del valle de Blenio?

I 17 [p. 34-35]

Del señor Bernardo Rainoldi transformado en su lengua en el doctor Graziano da Francolino³⁵.

¿Por qué no soy yo un Boccaccio o un Dante o un Petrarca o el gran Homero, o el buen Ariosto o Bembo o Venier, o el famoso Castelvetro o el bravo Horacio? Que si fuese un poeta alabaría como se debe al gran Lomazzo, pintor raro, porque, en

cuanto a sal y pimienta, al lado de él Apeles es un nabo. ¿No está a la vista? Y a quien no lo vea que se lo digan las obras de *Zavargna*, que en Milán hablan por él dejando a todos estupefactos. Si Tiziano resucitase y las viese diría: «Yo admiro a este *Zavargna*, un sujeto sobrehumano». Yo, que soy Graziano, doctor en leyes aunque ignorante, que de pintura no tengo tantos conocimientos, me parece que las figuras que he visto en sus cuadros y también sobre los muros, sea en el claro que en el oscuro, son en verdad maravillosas. Quedo todavía más maravillado ante una que parece que le salte encima a la gente, como si fuera de carne y hueso. Me disgusta no poder, o mejor no me atrevo, decir que la Naturaleza le dio los ojos primero para arrebatárselos después por miedo de que la superase con el pincel y en la escultura, visto cómo iba encaminado este gran *Zavargna*, Abad de los menestrales. Empero quien no sea instruido en este arte y anhele aprender, que vaya a la imprenta o que vaya al librero, que encontrará la verdad: así, privado de la luz, el *Zavargna* Lomazzo ha escrito un gran volumen sobre Pintura.

Institución de la Academia [p. 49-80]
Origen y fundamentos del Valle de Blenio:

Queriendo Júpiter (según las antiguas fábulas de los gentiles o las patrañas de los viejos poetas) que todas las cosas a él sometidas, así como tuvieron principio en él por medio de su Idea se comportaran en el debido modo, instituyó que todos los cuerpos de abajo fueran regidos por los de arriba, dando así a unos la ocasión de influir y a los otros la de hacer; y habiendo dispuesto por tanto nueve esferas, como cuerpos celestes superiores a los terrestres o inferiores, le pareció justo proveerlos de aquellas virtudes que necesitaban, las cuales (como ya dijo el viejo Orfeo) son, para cada esfera, estas dos: la primera, motor del conocer, y la otra del vivificar y gobernar el propio cuerpo; quiso, pues, que el gran Baco, su hijo, coronado de follaje, fuese la primera virtud, *id est* el conocer, y la otra, la Musa o Taberna o comoquiera que se diga.

Por consiguiente, que ninguno se embriague de Baco antes de ser asiduo a su Taberna. Y así, dispuso nueve Bacos y nueve Tabernas, o sea: Baco Cribonio y en el cielo supremo la Taberna Calíope, que es de entre todas la más bella y la más honrada, por ser la que ha inventado los versos y las composiciones poéticas, y va adornada de verde laurel, para significar que todos los poetas deberían tener versos siempre verdes en su cabeza. Y esta Calíope tiene en la mano un grueso libro, que representa la invención de su poesía. En el cielo estrellado está Baco Pizionio con Urania, que tiene un círculo de estrellas en la mano y un bastón que toca un triángulo con una bola encima que casi no se ve. En el cielo de Saturno, Baco Anfiete y Polimnia con la tibia, o trombón, o flauta o comoquiera que se llame, nos inducen aquí abajo a la contemplación. En el cielo de Júpiter, Baco Sabbazio y Terpsícore con la fístula o zampoña o comoquiera que se diga, dando a todos deleite. En el cielo de Marte, Baco Bassareo y Clío con el guitarrillo, propio de su invención, nos dan todo el ardor de la gloria. En el cielo del Sol, o sea de Apolo, Baco Stratareo y Melpómene lira en mano derraman toda posible armonía y contrapunto. En el cielo de Venus, Baco Lascivia y la Musa Erato presa del llanto, con los

cabellos esparcidos por los hombros, cual inventora de la elegía, infundiéndonos ambos en la cabeza cuanta gracia y amor se pueden concebir aquí abajo, en medio y en lo alto. Y en aquél de Mercurio, Baco Sirenio y Euterpe, inventora de la tragedia, que por eso está coronada como las otras de laurel, y enciende en nuestra mollera el deseo de las cosas más impensables. Y en el último, de Diana, Baco Liceo y la Taberna Talía, de cara sonriente con la clava de Hércules en la mano, como inventora de la comedia, que hace descender aquí abajo, en abundancia, el humor gracias al que todo el valle verdea de versos.

Estas cosas fueron dispuestas por Júpiter con gran ponderación y (según el dicho Orfeo) con el fin de que nosotros, haciendo el bien (salvando no obstante su gentilidad), o con la razón que nos dio o en virtud de estos intermediarios, conociéndole pudiéramos también volver a él; e hizo de manera que nosotros junto con los cuerpos superiores, y tomando éstos principio en él, nos conformásemos de sólo cuatro elementos si bien variados en virtud y excelencia; y habiendo dado, pues, como omnisciente, a su gran hijo Baco, coronado de follaje, la virtud del conocer, resolvió mandarlo a la tierra, al valle de Blenio a él dedicado, y para que éste fuese el más digno y mejor y el más honesto y virtuoso del mundo inspiró a aquellos buenos y obedientes sabios, y ante todo inspiró al que fue creado Abad en el año 1560 por el compadre *Borgnign*, gran Canciller de dicho Valle, y según los ocho sabios ya ordenados (tercero era el compadre *Zavargna*, cuarto el compadre *Suarè* [¿Suárez?], quinto el compadre *Sluradegh* [no identificado], sexto el compadre *Coldera* [Giovan Battista Calderini], séptimo el compadre *Vinasc* [Giovan Angelo Azzio] y octavo el compadre *Pestavign* [no identificado]). Todos estos fueron elegidos en Blenio sobre el redondel de piedra por los más sabios del Valle, *ut*, o sea a fin de que lo pudiesen gobernar haciendo justicia y razón sin mirar la cara de nadie.

Después le fue inspirado a dicho Abad que se dignase renunciar a su cargo dando amplia y absoluta libertad al Consejo para que pudiese elegir a otro Abad, y también entonces los sabios fueron bien inspirados. Apenas tuvieron todos, en buena compañía, esta inspiración y la renuncia a la Abadía del primer Abad, votaron para elegir a otro, de modo que, con sus votos y por la voluntad de Baco que los embriagaba coronándolos con una espléndida diadema, la dignidad de la Abadía recayó en el compadre *Zavargna*. Lo que acaeció en el año 1568, el día 15.

Entonces el gran Baco, para hacer que la virtud perdida y extrañada resucitase, todo empenachado, adornado y ebrio, con

34. Se refiere al mítico monstruo marino que, en el *Sacro Bosco* de Bomarzo, por ejemplo, aparece esculpido según una ilustración del *Orlando furioso* (edición de 1563), de Ariosto. Remitimos al lector interesado a CALVESI, Maurizio (2000), *Gli incantesimi di Bomarzo. Il Sacro Bosco tra arte e letteratura*, Milán, Bompiani, p. 157-158.

35. Los académicos de Blenio también

amaban disfrazarse de los personajes de la *commedia dell'arte*. Aquí el literato Bernardo Rainoldi interpreta la *maschera* del doctor Graziano da Francolino, parodia del pedante, miembro de todas las academias, incluida la muy prestigiosa *della Crusca*. Sobre sus peculiaridades se extiende CERVELLATI, Alessandro op. cit. (nota 1), p. 119. En este poema, el doctor se excusa lleno de falsa modestia por no saber alabar como poeta la pintura de Lomazzo.

aquella majestad que un gran señor merece para ser bajado de su Casa al Valle de Blenio, y con su guirnalda en lo alto, repleto de virtud y de vino, tocó a *Zavargna*, nombrado Abad, junto a los sabios por él elegidos, y apenas los hubo tocado, otorgó a cada uno una buena parte de su valor, como a gente que por siempre jamás debiera sustentar y acrecentar esta preciosa virtud de discernir el bien, y asimismo la ciencia de desengañar y arrancar del fango a todos aquellos que están ayunos de tanta gracia y privados de tanta luz.

Estos sabios de Blenio, pues, siendo los nuevos Deucaliones que han sobrevivido al anegamiento de los vicios y errores del mundo, no dejarán de hacer todo lo que les fue ordenado por su gran Baco, así que fácilmente saldrán bellas obras, honorables e ingeniosas como conviene a espíritus elevados. Por ello el compadre *Zavargna* fijó todos los estatutos de Blenio y, ya que el gran Baco empenachado, señor de Blenio, enviado por su padre a congregarse en torno al redondel de piedra a los sabios del valle, quiso que éstos, recién inspirados, empleando en obras virtuosas el ingenio que les otorgó a cada uno, se esforzasen por alcanzar su gracia y valor, ordenó firmemente que entre ellos reinen un amor y un afecto indisolubles y que esquiven y rehuyan con la máxima diligencia la compañía y la conversación de gente viciosa e ignorante, como aquella que no puede aprehender la luz porque yace sepultada en las tinieblas de la noche. Y por eso evitarán a esta ralea presuntuosa e infecta y la tendrán por lo simplona que es, y harán como dice aquel verso de Merlín Cocai: «Cum recte vivas ne cures sbaiamenta malorum».

Sed, como *pacifica gens*, habrá entre ellos gente de Blenio, porque algunos quizá piensen que su profesión, su prestigio, resultan tan viles y rudos como el nombre que adoptaron al entrar en el Valle, mudando aquel magnífico de antes en uno bajo y de menestral; pero no saben lo que parlotean: así ha sido dispuesto para que bajo el signo de la humildad puedan demostrar al mundo la grandeza de su ingenio, para confusión de quien piensa que no son capaces de otra cosa que de grandes tragos y estúpidas juergas. La ignorancia, madre de los simplones y hermana de los torpes, muchas veces hace murmurar a la canalla e infamar a todo hombre de bien, pero que sepamos de cierto si alguno de estos tales, poetas flojos y charlatanes a los que no han conocido nunca ni conocerán, mereciera por el esplendor de su ingenio y sus buenas costumbres regidas por la virtud entrar en el Valle, entonces comprenderá que aquéllos son verdaderos amantes de toda ciencia y capaces de responder a todos sobre todo, con razones probables o manifiestas, a despecho de cuantos destrozapalabras y rompehojas existan.

Por consiguiente, estando aquéllos (por gracia de Baco y auxilio celeste) llamados a casi todas las realizaciones loablemente virtuosas, él [el Abad *Zavargna*], acatando el aviso dado por el gran Baco junto a sus Musas empenachadas, ha fijado los estatutos y ordenaciones abajo escritos, que se deben observar tal y como serán observados por todos los consejeros de Blenio bajo el noble regimiento del compadre *Zavargna*, creado y hecho Abad por el compadre *Borgnign* y por los otros sabios, a perpetuo honor y salvación del Valle.

Estatutos del valle de Blenio:

Que el Abad elegido y coronado por mano del gran Canciller con el consenso de los Consejeros sea perpetuo, excepto si por su culpa mereciera ser depuesto por la Abadía según las tres causas siguientes: rebelión del Valle; no querer escuchar al Consejo el día del Consejo; no querer hacer justicia.

Que ninguno pueda ser acogido en el Valle si no es admitido primero por el Abad e interrogado por el gran Canciller sobre los puntos abajo indicados.

Que se deba obediencia al compadre Abad y se ejecute todo lo que dispondrá para Blenio.

Que quien quiera entrar en el Valle muestre todo lo que sabe hacer con la pluma en la mano.

Que no se acepte a ninguno que no sea docto en alguna cosa, principalmente en las artes liberales.

Que las preguntas se hagan después del convite que ofrecerá a todos los sabios de Blenio, junto al Abad.

Que, después del interrogatorio, el Abad lo admita en el Valle y se deje besar la mano. Fin de los Estatutos.

Las cosas que se deben observar en Blenio:

Que el día del Consejo sea el primero del mes.

Que ninguno publique ninguna composición sin que antes sea leída en el Consejo.

Que todos lleven al Consejo las divergencias y disputas que surjan.

Que ninguno conduzca al Consejo ni al convite a nadie que no sea de Blenio.

Que todos puedan escribir en la lengua que les apetezca.

Que las decisiones las tomen sólo los sabios junto con el Abad.

Que cada uno comparezca cuando el Abad se lo ordene.

Que ninguno, fuera del Consejo, se llame con el nombre del Valle.

Que los oficiales de Blenio sean los mismos hasta su muerte, salvo que merecieran ser sustituidos por las razones siguientes: rebelión del valle; desobediencia al Abad; inobservancia de los Estatutos.

Que los sabios del Valle no puedan ser más de siete, en memoria de aquellos otros siete que fueron inspirados en el redondel de piedra.

Que en el Consejo no se hable otra cosa que la lengua de Blenio.

Que quien no cumpla las cosas arriba escritas sea castigado según las decisiones del Abad.

Que todos aquellos que sean destituidos no puedan entrar en el Valle nunca más.

Preguntas que deben ser hechas por el gran Canciller, tras el convite, a quien aspire a entrar en el Valle de Blenio:

Cómo se debe atar el heno. El heno se ata en el suelo con la

cuerda extendida, advirtiéndole que el fiador³⁶ quede a la vista para que se pueda hacer el nudo cuando el heno se tenga que apretar y pesar. Atadura que debe ir cruzada para que no se deshaga. Del mismo modo se tiene que hacer con la paja, que, sin embargo, debe ser atada más prieta porque es más resbaladiza.

Cómo tiene que ser la cuerda y de qué largura. La cuerda debe ser fuerte y un dedo o más de gruesa, con doce brazas de largura al menos, para que se pueda atar cómodamente ya sea el heno, ya sea la paja o la leña, según la cantidad.

Cómo debe ser el fiador. Para el fiador se requiere madera fuerte, buena, apropiada, sin carcoma, y tiene que ser de cornejo o de fresno, o de boj, o al menos de roble.

*Cómo debe ser el carral*³⁷. Es necesario que el carral esté bien proporcionado en altura y anchura, así como bien aplanado para acomodarse a las espaldas del porteador, bien cinchado, con buenos arneses y de probada capacidad.

Cómo debe ser el tapón del carral. El tapón del carral debe estar hecho con brotes de vid macho, que haya dado buen vino tinto, del mejor, y deben ir atados con varas de mimbrera, de las que se usan para sujetar los cinchos de los baldes y de los carrales, dividido por la mitad, y tiene que ser tan grueso como un brazo, apretado en el centro, desbriznado en las puntas, para que se adhiera bien al fondo del carral sin moverse hacia arriba ni hacia abajo.

Cómo se debe colocar el tapón del carral cuando hay vino dentro. Es necesario que el tapón esté en contacto con el vino al menos un dedo sobrado, y vuelto hacia la espalda del acarreador.

Cómo tiene que ser el buen vino tinto. El buen vino tinto tiene que haberse criado en lugar seco, en una ladera alta que reciba sol de la mañana a la tarde, como por ejemplo en Romagnano, Gattinara, Garignasco, en el monte Brianza, o como aquél que se cría en Motta Visconti, llamado «vino del bò bò»³⁸, o en lugares similares buenos por su vino; que tenga además un color rubí claro, luminoso, bello; y que al beberlo salte a la vista y no tenga ningún olor, ni de rancio, ni de madera, ni de moho, ni de agrio, ni de tierra, ni de disipado, ni de pasado y que, sacado de la pipa, se mantenga inalterado al sol, al viento, de día, de noche, al frío, al calor, y sin cambiar jamás de color, o avinagrarse, o volverse ácido ni poco ni nada.

Cómo tiene que ser el buen vino blanco. El vino blanco tiene que haberse criado en un lugar pedregoso, en una montaña expuesta al sol de la mañana a la tarde, que tenga un buen color, luminoso, bello y claro. Criado, se podría decir, en Varallo, en Pombia, cuyo vino se llama «vin santo», en Cannero, en el lago Mayor, y en lugares similares; y que no tenga olor, como se dijo a propósito del tinto.

Cómo tiene que ser la garrafilla. Es necesario que la garrafilla sea de buen vidrio, del claro, fuerte y transparente, con capacidad de tres medios y no más, con sus buenos tapones de lino

crudo, o de corcho, o de médula de saúco o de maíz; y que no esté nunca sin vino, o poco o mucho.

Cómo debe ser el bordón. Es necesario que el bordón esté hecho con la madera de un ciruelo bien nudoso, o con madera de cornejo o de fresno; que tenga una altura de tres brazas, con su hierro de un palmo bien aguzado para no resbalar con el carral a la espalda cuando se va cargado y el terreno está mojado.

Qué alpargatas se requieren. Se requieren unas alpargatas de cuero de vaquilla de Rusia, y deben ser amplias, con tres suelas de «espalda»³⁹, bien cosidas; herradas con abundancia de ganchos, en invierno con lino crudo o estopa dentro, en verano con paja.

Cómo debe ser el saco que se lleva a la espalda, sujeto a la cabeza, y cómo debe ser el delantalillo donde se pone la garrafa. El saco debe ser de tela de grueso cáñamo, fuerte y buena, de la de siete dineros la braza, y de una braza y media de anchura y tres de altura. Y de la misma tela debe ser también el delantalillo, que ha de bajar al menos hasta la rodilla.

Cómo se debe acomodar el saco cuando se quiere llevar una carga. El saco debe ponerse con el fondo hacia arriba y reunidas las dos esquinas, la una para un lado y la otra para el otro, de modo que se retuerza como un birrete de turco, y deje una capucha para meter dentro la cabeza, cargar y andar.

Cómo deben ser los cuchillos para desollar los cabritos. Los cuchillos deben ser dos, uno puntiagudo bien afilado y estrecho para degollar, otro corto y ancho con la punta roma, que corte bien, para quitar la piel entera del cabrito.

Cómo se desuellan los cabritos. Los cabritos deben ser degollados con el cuchillo puntiagudo que se dijo arriba y, cuando ha salido toda la sangre, hay que cogerlos por la pata derecha posterior y, con el mismo cuchillo, hacerles un corte para poder colgarlos del muro o del rastrillo del pesebre con las patas abiertas, la una para un lado y la otra para el otro, para que se les pueda quitar la piel como se debe.

Cómo se quita la piel al cabrito. Colgado el cabrito y quitadas las vísceras, se le deja la piel al menos seis horas o más y después, con el cuchillo de punta roma, se va desollando por las costillas poco a poco, con cuidado, hasta que se llega a la columna vertebral; y después se hace lo mismo por el otro lado hasta que esté despegada del cuerpo y de la cabeza del cabrito,

36. N. del T.: en dialecto *facchinesco*, «fusella», pieza de madera triangular al extremo de una cuerda y con una perforación para pasar el otro cabo, permitiendo así atar fajos de leña o hierba.

37. N. del T.: en *facchinesco* y en italiano, «brenta», a saber, recipiente de madera, de forma cónica, para transportar vino a las espaldas. Proponemos como traducción el término genérico «carral», que designa un

tipo de barril para acarrear vino, a falta de un vocablo equivalente en castellano.

38. N. del T.: según Isella, «bò bò» es vocablo del lenguaje infantil que designa el beber, y aplicado al vino significa «excelente».

39. N. del T.: Isella apunta que «espalda», *schiena* en italiano, es la piel bovina entera y curtida.

y después se arrastra hacia abajo por las patas y se quita. *Fin de las preguntas.*

Los distintos arabescos o versuchos que salieron de la mollera de Zavargna para varios señores y generaciones, sabios y honorables, como se podrá ver leyéndolos, por la variedad de sonetos y canciones, coplas⁴⁰ o estancias compuestos en tropel por el suso-dicho Abad o por el cantor que fuere.

II 21 [p. 124-125]

Al Señor Giacomo Rosignolo de Livorno, singular pintor de Grutescos.

Viendo que Rossignoli era tan valiente en el género de los grutescos, le dijo Perin del Vaga lleno de maravilla: «No existe ningún pintor de grutescos que pueda resistir la comparación contigo, porque de todas las cosas que se pueden ver tú demuestras hacer un todo; ni nadie que lleve bragas y te sea aficionado que, viéndolos tan hermosos, de la alegría no se lo haga encima». También ha pintado en ellos los sacrificios, además de todo lo que está escrito en un página de mi librote sobre pintura. Ahora este valiente hombre está al servicio del Duque de Saboya, Carlo Emanuele, que tiene también dedicados mis escritos *Grotescos*⁴¹.

II 24 [p. 130-131]

Lamento de la Pintura moderna al señor Camillo Procaccini, pintor de Bolonia.

¡Oh, pobre de mí, desventurada Pintura, cómo me han destrozado los ojos, la boca y la nariz los pintores colmados de ignorancia por no haberme conocido y amado! Estoy sucia, flaca, seca y descoyuntada, con los huesos desencajados y medio muerta; y puesto que no hay ninguno que esté de mi parte, callo, así que me maltratan cada día más. ¡Ay de mí! ¿Dónde paran aquellos antiguos? ¡Ay de mí! ¿Qué fue de aquella feliz época en que era amada y reverenciada y tenida por Diosa absoluta? Ahora los ricos son más escasos que un Midas y el pintor manda al diablo el estudio para deshonor de este mundo al revés. Al final no me queda más remedio que reír por el contento que experimento gracias a ti, oh Procaccini, porque al oír tu nombre los torpes agachan la cabeza.

II 25 [p. 132-133]

A Marco Senese, pintor singular.

Hace tiempo que vi a Marco Senese, aquel gran pintor tan famoso en todo el mundo, dentro de un cesto, acurrucado todo, los pies, los brazos, las piernas, las manos, subido con cuerdas por unos criados hasta el sitio donde, con la pintura que le daba de comer, tenía que representar en un retablo paisajes, hombres y paños, haciendo uso de pinceles, paletas y colores. Y esto sucedió en Nápoles, en su casa, donde consintió que le envenenara la vida su mujer poniéndole los cuernos⁴². Y aun siendo tan indecente mostró después, en cuanto a ideas, lo que no se podrá hacer jamás, y ha triunfado para gloria del arte.

II 26 [p. 134-135]

A Rosso Florentino, pintor estupendo.

En pintura, Rosso quiso ir más allá de la apariencia natural, vencerla y trastocarla, de manera que ningún pintor podrá jamás decir de sus pinturas: «Ésta está mal hecha»; porque, junto al dibujo, está el claroscuro, como se ve en Francia (y no son bagatelas) y en Florencia, donde no comió codornices pintor que pintase mejor que él en caballete o al fresco. ¡Oh, Rosso honesto, adornado con tantas virtudes! ¡Oh, Rosso, no hay quien alcance la altura de tus pinturas, pues no hay nadie que te ponga el pie delante! ¡Oh, Rosso, tan honrado en todo el mundo, no hay ningún pintor que te ofenda sin pasar por un imbécil!

II 27 [p. 136-137]

A la muerte del compadre Ribend, escultor del Valle, antes llamado Annibale Fontana.

¡Oh, muerte envidiosa, que separaste el espíritu del cuerpo a aquél que en la escultura fue primero, porque tantas veces había arrebatado a la naturaleza el honor y a ti la pujanza! ¡Ay de mí, compadre Ribend, te fuiste a vivir una vida más tranquila y pura, pero aquí todo el mundo llora y gime porque sin tus virtudes nos hemos quedado ciegos! ¡Oh, muerte malvada, despiadada, riada⁴³ que has barrido del mundo a un hombre tan grande en la flor de su ingenio, de sus años y de la virtud! No obstante, espero, a despecho tuyo, que no viva menos que aquellos antiguos griegos o romanos que nunca pudiste sepultar ni esconder.

II 31 [p. 144-145]

Al señor Guido Mazzenta, doctor.

Vi una vez, pintado por Vaga para el docto Mazzenta, un cuadro con el Concilio de los dioses, y uno de Sesto con un santo que se atormenta golpeándose fuertemente el pecho con piedras. Y también del compadre Ribend, que por haber estado estreñido comió pan de mijo, este sabio doctor quiso tener todas las esculturas que dejó al morir. Pero callo porque yo no sé de las pinturas, ni de los mármoles y ceras que él posee, siendo mi ciencia la de acarrear heno.

II 33 [p. 148-149]

Del gran pintor del Valle de Blenio llamado el compadre «Argh» y antes Ottavio Semini.

Semini, honrado menestral del valle de Baco y observante de todas sus buenas maneras y cualidades, todos te estiman el más valiente pintor del Valle de Blenio. Veo que en la pintura te juzgan perfecto, porque ninguno tiene colores más dotados de encanto que los tuyos. Con justicia debieras ser coronado de hiedra y no llevar más carrales ni heno. Tú superas al resto de pintores de esta ciudad y todas tus obras esparcidas por el mundo están llenas de sabiduría y de invención, así que nosotros, por ser tan aguda tu mirada, te hemos hecho de nuestro

Valle y te hemos cambiado el nombre de Ottavio por el de Argos.

II 34 [p. 150-151]

Al pintor Paolo Camillo Landriani, llamado el «Duchino», y que en el Valle es el compadre Squartamaglia.

El pintor más práctico de estos contornos y que deja ver a todos lo que sabe hacer en historias, en frisos y en retratar a la gente improvisando con pinceles, es aquel Landriani que de hecho fue amigo de todas las maneras de pintar y trabajar, tanto al fresco como al óleo y a la aguada, y de garabatear sobre tablas y muros mediante cualquier técnica. Usa botones de oro con vestidos de seda y de terciopelo y es el honor de la pintura en nuestra edad. Es éste un buen compañero y experto en la lengua de Blenio, tanto que la Fama lo ha elevado hasta los cielos.

II 35 [p. 152]

En alabanza del compadre Aurelio Luini, llamado el «Luini», en lengua toscana.

Aquella presteza del dibujo, cuando
Resucitó en vos, renació al mundo;
Y a pocos o a ninguno os hace segundo,
Mientras las invenciones vais acompañando
Y las acciones con decoro delineando,
Con rara anatomía, con estilo profundo
De luces, de sombras y de reflejos, al punto
Del arte con pincel docto vais llegando.
Callo los movimientos, los afectos, los escorzos y los gestos
Que mostráis con tan gran furor,
Y el colorear con sólida razón,
Poco entendida por los que están tan atentos
a dar a sus obras vida y color,
que a esto aplican toda su dedicación.

II 36 [p. 153-154]

En alabanza de una pintura realizada por Simone Peterzano para Gerolamo Legnani.

Cuando le dio a Simón el alto capricho
De hacer del bello Medoro herido un cuadro,
Lo pintó con la cabeza inclinada sobre el delicado
Seno de su mujer, que allí estaba
Doliente y hacia él miraba;
Y él a ella, con la boca abierta,
Diciendo: «Ésta es la ofrenda
Que haces, sin algún mérito, mía».
En tanto ella la blanca mano tenía
Sobre su cuello, y él con los miembros flácidos
Pálido en tierra yacía.
Vense alrededor muertos y vivos fingidos,
Con el alborear del sol iluminados,
De donde resulta que por las sombras y las luces, la obra des-
cuello]
tanto que todos convienen en que la dé a la luz.

II 37 [p. 155-156]

Al gran Federico Barocci d'Urbino, pintor excelso, en lengua toscana.

Hizo Sanzio subir a su patria
De la fama al primer escaño;
Pero no le dio menos bello adorno
Barozzi, que de la misma provenía,
La idea de Sanzio, a la que siempre atendía,
Siguiendo, así como el colorido tan preciado,
Con sus mezclas y pigmentos, y el raro manejo
De las luces y sombras del natural tomadas;
Además de los variados escorzos desafiantes y magníficos,
Expresados con un arte y un dibujo
Que jamás mostrara ningún sabio inventor.
En Anatomía alcanzó el más alto grado,
Mostrando muertos a los muertos y vivos a los vivos,
Y en cada una de las partes fue sabio pintor.

II 55 [p. 253-261]

Del mismo Slurigliano, que encontrándose en la Arcadia transmutado en Pedraz, en lengua bergamasca, quiere hacer un regalo a una ninfa.

Salud a ti, Ninfilla,
La más bella y la más perfectilla
De cuantas haya entre estos bosquetes;
Si con vocablos Tosquetes
No canto tus laudes⁴⁴,
compondré menos fraudes
En todo este preámbulo;
Hace ya más de tres horas que deambulo
Arriba y abajo por estas colinillas,
Por selvas, abrojos y ruinillas
Para dar con tu presencia,
A la cual haré reverencia
Come si fueras una Reineta.
Que lo sepas, pues, Ninfeta.
Que cuando te vi, con tanto señorío,
Bailando a la sombra de aquel lauro,
Me convertí en tu esclavo por extravío;
Y aunque no soy rico en plata ni oro,
Soy leal, fiel y tan humildísimo
Que me podrías arrastrar de la India al Moro⁴⁵.
Ay de mí, ¿quién no será de ti amantísimo,
Viendo aquellas trenzas rubias y crespillas,

40. N. del T.: en italiano, *barzellette*, que son canciones breves asociadas a un baile popular. Con nuestra copla, comparte su carácter cantado con alguna música popular.

41. N. del T.: juego de palabras con *rotteschi*, el título de su anterior libro de poemas.

42. N. del T.: en italiano, «*che lo aveva fatto andare in beccheria*». Según Isella, «*che lo aveva fatto becco*», o sea, cornudo.

43. N. del T.: Isella traduce por «ría», que es un préstamo léxico del castellano.

44. N. del T.: en italiano se llama *laude* a un poema característico del siglo XIII compuesto bajo la forma métrica de la *ballata* en honor de Dios o de los santos. Aquí usado en sentido irónico.

45. N. del T.: es decir, a la Mauritania; con valor de exageración, de Oriente a Occidente.

Que parecen mismamente hilos de oro finísimo?
 Un rostro despejado, y ojos que parecen de níscolas⁴⁶,
 Y la nariz, de compota de una gran sandía⁴⁷,
 Con tan honestas miradas.
 Los dientes, un hilo de perlas sin incuria,
 Los labios de la boca coralinos,
 Un pedazo de mármol una y otra paletilla.
 La garganta, adonde van aquellos bocaditos,
 Por fuera parece un vaso de alabastro;
 Los brazos, la espalda, el escote y los duros pechitos.
 De buena gana daría yo un gordo pollastre
 Por ver ese bosque tan encantador
 Que tienes entre las dos columnas, en aquel encastre.
 Pero para terminar te haré saber,
 Mi boquita bella, si puedo enamorarte,
 que te quiero hacer una dádiva muy honorable,
 De bergamasca mano hecha con gran arte.

Un cubo para ordeñar vacas te quiero regalar, en el que, si miras atentamente, verás la excelencia del dibujo. Lo ha hecho un ingenio portentoso, hijo de Cavanoci de Val Brembana. No parece cosa humana, sino divina; es además de una madera, Ninfeta, muy bella y olorosa, del llamado ciprés, y se ve incisa abajo, en el fondo, aquella comilona famosa en el mundo entero que se celebró cuando fue emparejada, en la Bergamasca, la hija de Zan Tasca⁴⁸: un banquete con tanta gente, que muchos acudían ya de Levante ya de Poniente.

Sucedió, divina mía, en un hermoso prado: lo verás dibujado vasto y florido, con dos manantiales a ambos lados que hacen girar la rueda de ocho molinos, tanta es el agua que llevan. En derredor hay una fila de árboles que alegra la vista. Y en medio,

hermana, una gran morera que extiende sus recias y luengas ramas una contra otra, tan bien entrelazadas que parece hecho a propósito, sin que el arte haya tenido parte alguna; antes bien, es la naturaleza que las ha dispuesto con tan justa medida que todos gozan cuando la contemplan. Además da sombra al prado y allí debajo, por su frescor, han colocado las mesas del banquete. No puedo detenerme ahora a hablarte de una fontana porque no terminaría en una semana, pero tú misma podrás comprobar a placer que está sobre una cuesta, al pie de un monte, que después se entrevé todavía un pedazo de prado y a lo lejos una hermosa ladera llena de flores.

Sin embargo, en tanto conserve aliento, escúchame bien porque te quiero describir por extenso el gran ingenio y el mucho arte que hallarás. Como te decía, verás, Ninfa, las mesas dispuestas en círculo bajo ese árbol, donde hay sentados más de noventa comensales. La novia está acomodada sobre un gran sitio, con su enorme y gorda cara que contrae en sonrisa malvada porque un gato le birla de la mano un tenedor con una albóndiga. Y el novio querría acercarle un pan pero, al volverse, he aquí que le arrea con el brazo a un pariente en el hocico, cuyo nombre es Zan Trippone, que viste un amplio y hermoso hábito a la antigua.

Al lado está Accattabriga con un gran plato de raviolis delante; siguen dos hermanos de «Panza de Oveja»⁴⁹, que destripan una liebre con las manos. Ganassa le hinca el diente a un buen faisán, Mascella agarra una oca y quiere escapar, pero no acaba de darse la vuelta que le tiran a la espalda una menestra⁵⁰. Ha sido Silvestra, la mujer de Toniolo del Braghieri, el pequeñorro. Cerca está Burattino, que amenaza a un jorobado porque acaba de estamparle en la cara un requesón, en medio está

46. N. del T.: nísperos. María Moliner registra ambas variantes en castellano, además de «míspero», «néspilo», «niéspira», «niéspola», en *Diccionario de uso del español*, vol. II, Madrid: Gredos, 1991, p. 511.

47. He aquí el cómico retrato de una ninfa con aires campesinos en el que sería posible hallar traza de las *têtes composées* de Arcimboldi a base de frutos y hortalizas. Entre las variadas interpretaciones que aquellas han recibido, hay que recordar la de su fundamento en la cosmología platónica, expuesta en el *Timeo*, según la cual todos los seres fueron creados a partir de

los cuatro elementos y comparten por eso una unidad sustancial. Cfr. *supra* el *Origen y fundamentos del Valle de Blenio*. Estas pinturas la pondrían de manifiesto gracias al ingenio del artista, que, a partir de elementos de su entorno cotidiano, copiados de manera naturalista, es capaz de revelarnos un ser que antes existía sólo en su mente, en su *idea*. Cfr. las tesis de Sydney en su *Defensa de la poesía* (1580), válidas igualmente para la pintura de acuerdo con el pensamiento lomaziano; o las posteriores de Zuccari en *Idea de los pintores, escultores y arquitectos* (1607). Cit. por BOUWSMA, William J., op. cit. (nota 10), p. 50.

48. La descripción que sigue es una soberbia parodia de *ékphrasis*, pues, en lugar de la imagen épica que construye Homero en el libro XVIII de la *Iliada* a propósito del escudo de Aquiles, asistimos a una estampa de género bruegheliana. Lomazzo y sus adláteres conocían las pinturas del maestro flamenco, sobre todo el primero, si se tiene en cuenta que, muy probablemente, realizó un viaje a los Países Bajos hacia 1570. Cfr. CIARDI, Roberto Paolo, op. cit. (nota 10), p. VIII, nota 9. En cuanto a las relaciones artístico-literarias de la Lombardía del *Cinquecento* con la producción artística

transalpina, véase el estudio de MEIJER, Bert W. «*L'arte non deve schernire*»: *sul comico e sul grottesco al Nord*», en *Rabisch. Il grottesco...*, op. cit. (nota 2), p. 69-76. Sus fuentes de inspiración, sin embargo, habría que buscarlas más bien en la literatura popular *zannesca*. Aunque editado posteriormente, sirva de ejemplo el *Maridazzo di M. Zan Frognocola con Madonna Gnignicola, alla Bergamasca, con il suo balletto alla Romana e altre bizzarrie*, Venecia: Righettini, 1648.

49. Slurigliano (Bernardo Rainoldi) pensaba en el famoso Simone da Bologna,

Franceschina, con un cuchillo, que pincha un *gnocco* del plato y se lo lleva al hocico, pero parece que quema; al lado hay un corro de compañeros: Baccioco, Pedrazzo, Zaccagno y Pedrolino, Zavargna, Tabarino, Borgnino, Gandaglio, que se juegan a la morra una gran pedazo de queso; Ninola mira por encima de todos ellos para ver quién sabe jugar mejor; Francatruppe⁵¹ tiene delante un cuenco y con un gran cazo come lasañas, con los vestidos desabrochados hasta la bragueta.

Hay después otros sujetos que hacen reír: Piva, al agacharse para coger una servilleta, da un culazo a un Colombino que está allí delante; Zan Pelato tiene un trozo de carne de buey que estira con ambas manos, tan duro es. Pero no quiero perder tiempo en nombrar a tanta gente, sólo hablaré rápidamente de los gestos, de las acciones: se ven por todas partes fuentes, escudillas, platos llenos de viandas de todo tipo; comiendo, hay quien es más pausado y quien demasiado ávido.

Se ve a uno en un rincón, que roba una gran tarta y la echa en una cesta; otro, un salchichón, y por su aspecto juraría que es boloñés, porque, a decir verdad, hay una fila que, en el vestido, se conoce que son forasteros. Ves asimismo uno de punta en blanco, vestido con gran lujo, que saca de un platito una salchicha⁵², y éste, para mi coeto, que viene de Milán; reconoces a un romano porque, con lindas maneras, lo ves coger medio cordero castrado; allí hay otro que imagino debe ser de Mantua, porque lo ves comer un pescado que me parece un barbo hervido⁵³. Un poco más allá, ves a uno de Venecia que echa especias a montón sobre un plato de ostras, y un florentino que come un revoltillo con tenedor. Ves allá, en un rincón, un napolitano que triunfa a dos manos ante un plato de brócoli apañado a su manera.

Hay después, cercano a la acequia, un francés que ha sorprendido a un bracerillo que se le lleva un pastelillo, y levanta una tabla de cortar para atizarle. Mira un poco más arriba hacia la mesa y verás a un alemán allí sentado que parece adormecido sobre una jarra, y uno apoyado en un palo con una garrafa al cuello; otro le da un empujón para que se le caiga. Por todas partes ves jarras y garrafas, hay quien se mete en los bolsillos los mejores bocados; hay otro vago con las bragas bajadas, que debe de estar borracho, atado a un banco; y, encima, para mayor divertimento, sentado sobre una piedra bajo unas ramas, hay también un español que parece que cante acompañado del laúd: donde ves reunida un montón de gente, éste es el que anima el cotarro.

Después, bajo un emparrado, hay muchas personas que bailan, hombres y mujeres; y ves allí, en una orilla, a otro que toca la gaita. Hay quien tiene un trombón, quien tiene en la mano una viola, o un violín, o juega a tablas reales⁵⁴, o a los dados, o está sentado con los naipes en la mano; no terminaría mañana si dijese todo, porque tengo la garganta seca y me paro aquí.

Ahora el resto lo descubrirás por ti misma, de modo que exclamarás «¡oh, qué hermoso!». Y no han puesto su mano ni Apeles ni Tiziano, sino el gran Lomazzo, que por placer y solaz ha dibujado esta fantasía en la Abadía de Blenio y la ha mandado en seguida, el buen abad Zavargna, a Zan Sbroiat de Cavanocci, que, como valiente virtuoso, la ha copiado y tallado después en el fondo, con el cuchillo, de manera que no tiene igual. Confórmate de una vez, pues, boquita mía, con hacerme un Zanolino⁵⁵, que luego cogeré [el cubo] porque lo he vuelto a poner allí, en un bosque, escondido en un agujero entre unas hierbas; y no me pongas excusas, di que sí, porque te juro que te quiero con locura.

cuyo nombre artístico era *Panza de Pegora*. Cfr. PALIAGA, Franco, op. cit. (nota 30), p. 231. Actuaba como segundo *zanni* de la *Compagnia dei Gelosi*, que llegó a Milán precisamente en 1589, año de publicación de *Rabisch*. Cfr. MAGNI, Maria, op. cit. (nota 31), p. 46. Los contactos de la *Accademia di Blenio* con actores de la *commedia dell'arte* están documentados en los propios poemas de *Rabisch*. De hecho, Lomazzo dedicó el poema II 18 de *Rabisch* a este actor «*rarissimo in rappresentare la persona di un facchino bergamasco, ma più raro nelle argutie e nelle inventioni spiritose*».

Citado por Maria Magni, ibídem, p. 6-7. Además, Bologna consta en el elenco de los miembros de la academia como uno de los *facchini* sin cargo. Cfr. LOMAZZO, Giovanni Paolo, op. cit. (nota 29), p. 79, y, a propósito, la introducción de Dante Isella, ibídem, p. XII.

50. N. del T.: en el original, *minestra*, plato de arroz o pasta cocido con legumbres y verduras. En consecuencia, sería más correcto traducir por «potaje», pero hemos optado por «menestra» para mantener la rima interna con Silvestra en la frase siguiente.

51. *Zanni* muy similar a Arlecchino, creado por el boloñés Gabriele Panzanini a mediados del siglo XVI. Cfr. CERVELLATI, Alessandro, op. cit. (nota 1), p. 73. Formó parte de la *Compagnia dei Gelosi* y por tanto pudo haber sido conocido personalmente por los de Blenio. Véase PALIAGA, Franco, op. cit. (nota 30), p. 231.

52. N. del T.: en el original, *cervellato*. Según Isella, una antigua especialidad gastronómica de la Lombardia. Se trataba de un embutido de grasa de cerdo y picadillo de riñón de buey, con especias que le conferían un peculiar tono azafrán.

53. N. de. T.: en el original, *balbo alessio*. Isella no aclara de qué se trata; quizá «balbo» sea variante de barbo, pez de los cipriniformes con mandíbula provista de cuatro apéndices, que usa para buscar alimento.

54. N. del T.: en el original, *sbaraglino*: antiguo juego de mesa parecido a las damas pero que usa además los dados.

55. N. del T.: Isella especifica «Giovannino». En efecto, *Zanolino* sería el diminutivo de *Zanni*, forma dialectal de Gianni, hipocorístico de Giovanni.